

L'INTERTESTUALITÀ IN TEORIA E IN PRASSI

Lo scopo del mio studio è doppio: (I) presentare le idee sulla intertestualità, basandosi soprattutto sul saggio di Daniela Caselli, *Rifunzionalizzare la nozione di intertestualità: alcune proposte italiane*; (ii) tenendo conto di queste idee, interpretare la poesia *Invokáció*, scritta da Vince Fekete.

Il termine e la nozione di intertestualità vennero formulati negli anni sessanta da Julia Kristeva, che, con questa innovazione nell'ambito comparatistico, riuscì a indicare nuove direzioni per la disciplina. Lei definì l'intertexto come assemblaggio di materiali eterogenei e già usati, come produzione del significato in movimento. Per tale punto di vista, l'opera non fu più una creazione del genio, visto che il testo fu ormai percepito come risultato dell'accostamento di materiali compositi, come „mosaico di citazioni”. Le sue definizioni – per il cui concepimento usa anche le idee di Barthes e di Foucault riguardanti la morte dell'autore – portano cambiamenti radicali, dando la decostruzione della mitologia tardo-romantica e facendo cessare la legittimità dell'originalità autoriale nel rapporto autore – testo – lettore. Però, come osserva la Caselli, la nozione di intertestualità, oltre a motivare i teorici a interpretare la nozione, ha dato pure la possibilità di polemizzare sulla sua definizione, e su quella di intendere e di interpretare nei modi più diversi la stessa nozione.

Riguardante la problematica che ogni testo deve intrattenere con la tradizione letteraria precedente, la teoria di Harold Bloom sembra essere la più estrema a favore dell'autore. Bloom introduce nel suo discorso – in *The Anxiety of Influence* – l'espressione „strong poets”, reinstaurando con questo termine appunto il mito tardo-romantico secondo il quale l'autore è la fonte di significato dell'opera. L'accento cade totalmente sul profondo disagio che devono affrontare i poeti per affermare la propria originalità e creatività sullo sfondo della tradizione, intesa proprio come il susseguirsi di tali „strong poets”. Questo rapporto, dualistico e competitivo, che c'è fra i diversi autori nella concezione di Bloom, lascia completamente fuori discorso il ruolo del ricevente e, quindi, quest'elaborazione teorica non può essere funzionale e non porta avanti il discorso sull'intertestualità e sull'opera dialogica.

Al contrario di Bloom che, come abbiamo visto, assolutizza l'intenzione dell'autore, Michael Riffaterre tenta di espandere al massimo la nozione d'intertestualità assolutizzando il ruolo del testo e affermando l'autorità assoluta del testo sul

lettore. Lui individua la nozione kristeviana come il modo corretto di leggere un testo, e la distingue dalla nozione dell'intertesto. Infatti la definizione di quest'ultima oscilla tra l'essere una sorta di „antitesto” senza cui il testo non potrebbe esistere e l'orizzonte di attese del ricevente, che è stata formata dalla letteratura canonizzata. Si può notare che così l'intertesto coincide quasi con la tradizione letteraria. Secondo questa teoria, poi, la lettura intertestuale è l'unica modalità capace di rendere giustizia al testo, perchè può produrre la „significance”, arrivando ad una „stable picture of the text”. In modo diverso, dunque, dalla teoria di Bloom, anche la teorizzazione di Riffaterre porta il pericolo di non poter rendere funzionale la nozione di intertestualità.

Gérard Genette, non accettando il tentativo riffatteriano, sottolinea soprattutto il carattere facoltativo della ricerca di relazioni intertestuali, e mette in risalto l'ambiguità fondamentale del testo. Per lui il testo ha una doppia modalità di significazione: quella del livello sintattico e grammaticale e, contemporaneamente, quella di un'altra dimensione. Nella sua volontà di focalizzarsi sulle modalità trasformative dei testi, nel suo tentativo di circoscrivere, e non di espandere, la nozione d'intertestualità, Genette identifica cinque tipi di relazioni intertestuali: *intertextualité*, *paratextualité*, *métatextualité*, *hyper-textualité*, *architextualité*. Secondo l'osservazione della Caselli, lo studio di Genette, pur dedicando molta attenzione all'ambiguità di senso, non riesce a risolvere i casi più delicati di intertestualità, quindi questa teoria non riesce nemmeno a descrivere la nozione in modo da poterla rendere funzionale.

Caselli segnala con grande soddisfazione intellettuale che *Cesare Segre* riesce infine a rendere metodologicamente fruttuosa la nozione di intertestualità, proponendo una definizione funzionale del testo. Segre distingue fra i due fenomeni di *intertestualità* e *interdiscorsività*, cioè fra testi concreti, ed enunciati verbali non riconducibili a testi concreti e, con questa differenziazione, focalizza il fenomeno di intertestualità all'interno della pluridiscorsività dei testi però non nega chiaramente l'appartenenza dell'opera sia al sistema del socioletto che a quello della tradizione letteraria precedente. La Caselli va pienamente d'accordo con Segre nell'interpretare l'intertestualità „come nozione teorica estesa, capace sia di includere al suo interno il fenomeno di ricerca delle fonti, sia di dimostrarsi valido strumento per la sua problematizzazione e riteorizzazione”.

Mentre Segre affronta i problemi di definizione del testo e di relativa funzionalizzazione della nozione di intertestualità, *Gian Biagio Conte* analizza il relazionamento dei testi con la *langue* letteraria e con gli altri testi. Conte distingue tra materiale letterario e non, e anche lui, come pure Segre, concentra la sua attenzione sull'assorbimento, la traslazione, la modificazione di testi letterari da parte di altri testi letterari. La problematica principale con cui Conte si confronta sta dunque nello studio delle modalità secondo cui i testi si rapportano alla *langue*

letteraria, cioè alla memoria poetica, alla tradizione formata da altri testi. Lui concepisce l'opera letteraria come derivante da un „processo di costruzione (che) è in qualche misura un processo di assimilazione di linguaggi diversi operato da un testo accentratore che assume la responsabilità del nuovo senso” (citato da Caselli, p. 82.) e stabilisce un doppio ordine di appartenenza del testo letterario al sistema della *langue*, ma anche al sistema della *langue letteraria*. Due aspetti delle elaborazioni contiane sono ritenute estremamente importanti dalla Caselli, perché proficui in questo discorso sull'intertestualità: il primo è quello di relazionare l'opera ad un sistema, e quindi di identificare l'intertestualità come l'elemento capace di „definire la condizione stessa di leggibilità letteraria” (citato da Caselli, p. 84.). Il secondo è quello che affronta l'insufficienza della definizione di testo come mosaico di citazioni. Conte prima approfondisce la distinzione fra *citazione* e *allusione* che si distinguono tra loro in base alla loro relazione con il testo (il primo viola, il secondo non viola i rapporti di proprietà), poi specifica la distinzione tra *allusione integrativa*, che si collega alla metafora e „si configura come un'unica immagine che trova il suo senso solo nell'integrazione reciproca dei due significati” e *allusione riflessiva* che si collega alla similitudine ed è „una messa a confronto intenzionale” (citato da Caselli, p. 85.).

In conclusione di queste idee vediamo la definizione della Caselli, che viene formulata sulla base delle idee segriane e contiane: l'intertestualità è „la modalità con cui il testo riassume il 'vecchio' e lo piega ai propri scopi, (...) è dunque una delle modalità di funzionamento specifiche della letteratura e condizione della leggibilità letteraria” (Caselli, p. 90.).

Vediamo dunque come corrisponde a questa definizione la poesia scelta che, pur non essendo una poesia italiana, ci fornisce un ottimo esempio d'intertestualità tanto a livello macrostrutturale quanto su quello microstrutturale. L'altra ragione della mia scelta si trova fra le caratteristiche dell'intertestualità: il fatto, cioè, che questo fenomeno non conosce i limiti della lingua, della nazione, e che ha un solo limite, quello della cultura, della globalità di conoscenze che possiede la persona che ne fa tesoro.

La poesia *Invokáció* è la seconda nel volume *Parázskönyv* (*Libro di cini-gia*) e la prima del ciclo intitolato *Hallgatás miértre* (*Silenzio al perché*), ciclo che porta il sottotitolo: *Kilakoltatottak rondói* (*Rondó degli sfruttati*). In più c'è anche una nota in parentesi dopo il sottotitolo: *Villongva*. Questa non si può tradurre poichè è un gioco di parole (uno dei metodi preferiti del poeta): se fosse scritto con la minuscola, significherebbe *bisticciando*, però, scritto con la maiuscola, si riferisce a Villon; l'espressione francese *à la*, cioè *à la Villon* è forse la migliore, se vogliamo tradurla ad ogni costo. Si può notare anche il legame che c'è fra il referente della parola *villong* e il referente del *parázs*: questo legame risulterà

invece essere secondario rispetto al legame che si dimostrerà esistente fra due poesie: quella di Fekete, e quella di Villon. Ed appunto per l'esistenza di questo legame ho scelto proprio questa poesia di Vince Fekete ed è proprio la natura di questo legame che propongo di analizzare.

Ecco il testo. Cito qui l'intera pagina in cui si trova la poesia:

**Kilakoltatottak rondói
(Villongva)**

invokáció

*atyám segítsd hitetlen szolgád
ki hívő volt és meggyalázott
vidám halált adj ne tanácsot
mostmár hiába ostromoznád
nem ért sok jót de annyi satnyát
hír nő dohány elvéve jutott
atyám segítsd hitetlen szolgád*

*protekciód meg mért tagadnád
szegénynek gyűjts örök világot
sötét utcákból ma kivágott
s unottan dobbantott na viszlát
atyám segítsd hitetlen szolgád¹*

Il titolo del ciclo e la nota in parentesi ci danno alcune informazioni: indicano la forma delle poesie successive (che sono sette, scritte tutte in forma di rondò), i *personaggi* di queste poesie (gli *sfruttati*) e il modo di parlare di questi *personaggi*, il loro stile, e il loro atteggiamento. Le tre parole del titolo e della nota sono come se il poeta avesse scritto non poesie ma drammi o scenari; danno vita, drammatizzano le righe seguenti. Forse potremmo domandarci perché il poeta ha ritenuto importante indicare quel legame fra le sue poesie e quelle di Villon? Perché non voleva lasciare il lettore decidere indipendentemente se c'è questo legame o no? Perché ci dà delle direttive? Però domande del genere ci porterebbero troppo lontano dal nostro punto di vista, ad un'analisi piuttosto psicologica del poeta che ad un'analisi testuale. Il cenno spiritoso è là, evidenziando la parentela, e quello che ci interessa è la natura e non il perché di questa affinità.

¹ lo scrive il poeta sul tergo del suo libro

La menzionata parentela non è un semplice riferimento ai testi di Villon; nel caso della prima poesia del ciclo, cioè nel caso della poesia citata, è qualcosa di più. Questo si osserva se pensiamo al rondò di Villon intitolato *Oraison en rondeau*, se mettiamo i due testi uno accanto all'altro. E allora la domanda si pone in questo modo: come si può caratterizzare il rapporto che c'è fra i due testi: quello di Villon è forse l'ipotesto del testo di Fekete? Si può parlare di intertestualità in questo caso?

Per poter esaminare il problema, abbiamo bisogno del testo di Villon, che riporto qui nella versione ungherese per un ovvio motivo: il poeta, non parlando il francese, conosce l'opera di Villon in traduzione ungherese.

Imádság rondó formában (Oraison en rondeau)

Urunk, adj néki békességet,
S a te örök világosságod!
Ő teli tálat sose látott:
Moslék alig jutott szegénynek;
S megkopasztották a pribékek,
Akár a retket a szakácsok.
Urunk, adj néki békességet!

Száműzte őt kemény ítélet:
Úgy rúgták farba – meg sem állott.
Hiába mondta: „Appellálok!”
Bár ebből a bolond is érthet...
Urunk, adj néki békességet!²

Balza subito agli occhi la somiglianza che c'è fra le due poesie. Certo non mi riferisco solo a quella formale, che potrebbe essere anche contingente, però vedremo subito che non lo è affatto. La somiglianza alla quale faccio riferimento, che si osserva a prima vista, si trova nei seguenti aspetti: ambedue le poesie si rivolgono a Dio e chiedono a Lui il Suo aiuto; tanto nel testo di Villon quanto in quello di Fekete appare la figura di un disgraziato che non aveva l'occasione di conoscere la faccia serena della vita, e anche l'atteggiamento dei due sollecitanti è più che analogo. Di quest'ultimo si deve parlare di più.

Ma anche a questo punto si può affermare con convinzione che la poesia di Villon è davvero l'ipotesto della poesia di Fekete. Questo rapporto diventa più

² tradotta da Dezső Mészöly

chiaro, caratterizzando il menzionato atteggiamento rappresentato nei testi. Questi rondò sono infatti satire contro la società e contro la chiesa, sono documenti che evocano la mentalità morale dei poeti che, in tale modo, fanno cessare la discrepanza fra devozione, orrore e riso. Mettono accanto alla preghiera e all'invocazione la descrizione naturalistica, ironica e frammentaria delle vicissitudini della vita e, rompendo l'orizzonte d'aspettazioni, imbrogliano il lettore: infatti detematizzano i temi della preghiera e dell'invocazione. Tenendo conto di queste similitudini tematiche, diventa più che naturale che la forma giusta della poesia di Fekete sia quella del rondò, una delle forme più spesso usate da Villon, e la forma della poesia-fonte di Fekete.

Oltre alle similitudini, ci sono anche delle dissimilitudini fra le due poesie: se non ci fossero, la poesia di Fekete non sarebbe altro che esercizio per le dita in base a un testo di Villon.

Villon detematizza la preghiera e la necrologia scrivendo questa insolita preghiera per la salute dell'anima di un vagabondo, e scrive una satira in cui si rivolge a Dio quasi-quasi perentoriamente.

La poesia di Vince Fekete non per caso s'intitola *Invocazione*. Essendo il secondo testo (dopo una poesia introduttiva, senza titolo) in un volume di poesie rigorosamente congegnato, credo sia giusto pensare che questo testo abbia una funzione che riguarda l'intero volume, e che questa funzione sia simile a quella delle invocazioni delle epopee. Con questo non voglio affermare che il testo non possa essere interpretato preso a sé. Dico solo che la poesia *Invokáció* ha quasi lo stesso ruolo nel volume che ha un'invocazione in un'epopea. *Quasi lo stesso ruolo* perché, come la poesia di Villon detematizza il tema della preghiera, così la poesia di Fekete detematizza il tema dell'invocazione. E vediamo come lo fa.

L'invocazione delle epopee ha di solito la seguente funzione: domandare aiuto a Dio o ad altri dei (per poter finire l'opera cominciata e/o perché quest'opera sia ben riuscita; per aver ottime condizioni di lavoro; cioè perché il poeta possa dare il meglio di se stesso). E allora cosa succede in questo caso? La poesia comincia come se fosse una vera e propria invocazione – a parte la sua forma, perché, invece di essere scritta in esametri (come si deve scrivere l'invocazione di un'epopea), è scritta in forma di rondò, e abbiamo già visto che anche questo ha la sua funzione:

„*atyám segítsd hitetlen szolgád
ki hívő volt és meggyalázott*”

Ma come mai quest'invocazione è scritta in terza persona e non in prima! Però, a parte questo (può benissimo riferirsi al poeta anche così), fin qui abbiamo un uomo che ammette di aver offeso in passato Dio e che adesso chiede lo stesso il Suo

aiuto. Può sembrare un po' strano il fatto che il nome di Dio, chiamato Padre, è scritto con la minuscola, ma andiamo avanti con la lettura. E come continua la sua domanda? Chiedendo morte allegra e nessun consiglio (*vidám halált adj ne tanácsot*) e dimostrando a Dio che nessun Suo castigo riuscirà efficace:

„ mostmár hiába ostoroznád
nem ért sok jól de annyi satnyát
hír nő dohány elvéte jutott”

La strofa finisce – conformemente alle regole della forma rondò – con il verso iniziale.

Il primo verso della seconda strofa esprime la convinzione del poeta che Dio non ha nessun motivo di rifiutare la domanda e perciò chiede la *luce eterna*. *Luce* e *oscuro*, *luce eterna* e *viuzza scura* simbolizzano, secondo la mia lettura – oltre all'opposizione ovvia fra felicità e infelicità, fra la pace e l'inquietudine dell'anima – l'opposizione che c'è tra l'anonimato e la celebrità. (Non dimentichiamo che si tratta del primo volume del poeta, quello con il quale si presenta al pubblico!)

In conclusione, anche se usa espressioni convenzionali per chiedere aiuto a Dio, il poeta *non chiede l'aiuto ma se lo aspetta*, come se questo fosse il suo legittimo diritto. Lo spirito di Villon si fa sentire.

Ed ecco che si può parlare d'intertestualità in questo caso. Come scriveva la Caselli: l'intertestualità è „la modalità con cui il testo riassume il *vecchio* e lo piega ai propri scopi, (...) è dunque una delle modalità di funzionamento specifiche della letteratura e condizione della leggibilità letteraria”. Ciò è assolutamente vero nel presente caso, che sembra giustificare anche la convinzione della Caselli secondo la quale Segre e Conte sono riusciti a rendere funzionale la nozione tanto discussa di intertestualità.

Bibliografia

- Berszán István, *Egy atextuális irodalomkoncepció körvonalai – kísérlet*, in. Új tendenciák a komparatistikában, JGyTF, Szeged – Amiens, 1996, pp. 221–229.
- Caselli, Daniela, *Rifunzionalizzare la nozione d'intertestualità: alcune proposte italiane*, in *Strumenti Critici* / a. XI. n. 1, gennaio, 1996, pp. 75–92.
- Eco, Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995.

- Noferi, Adelia, *La posta in gioco del commento*, in. Autori vari, *Retorica e Interpretazione*, a cura di A. Dolfi e C. Locatelli, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 133–178.
- Tassoni, Luigi, *Semiosi dell'interpretazione testuale*, in *Sull'interpretazione*, JPTE, Pécs, 1996, pp. 4–13.